

ESTÉTICAS CONTRA O ESTADO: ESTÉTICAS INDÍGENAS E O TEATRO DO OPRIMIDO

Celia Gouvea

Professora de Antropologia da Educação na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense. Doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especialista em Terapia através do movimento pela Faculdade Angel Vianna

Resumo: O presente artigo pretende colocar lado a lado as estéticas indígenas e a estética do oprimido, destacando suas práticas “contra o Estado” (no sentido de Pierre Clastres). Características como a recusa ao modo *representação* e à hierarquização entre natureza e cultura, sujeito e objeto, corpo e mente, figura e fundo, as aproximam como “estéticas contra o Estado”.

Palavras-chave: estética do oprimido; estéticas indígenas; estéticas “contra o Estado”

ESTÉTICAS CONTRA EL ESTADO: LA ESTÉTICA INDÍGENA Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Resumen: Este artículo pretende situar las estéticas indígenas y la “Estética do Oprimido” una al lado de la otra, destacando sus prácticas “contra el Estado” (en el sentido de Pierre Clastres). Características como la negativa a *representación* y a la jerarquía entre naturaleza y cultura, sujeto y objeto, cuerpo y mente, figura y fondo los unen como “estética contra el Estado”.

Palabras clave: estética do oprimido; estéticas indígenas; estética “contra el Estado”

Este texto é fruto de uma caminhada pessoal e profissional que parte do teatro, onde comecei minha formação – no teatro universitário nos anos 1980 –, passa pela etnologia – campo a que me dediquei por algumas décadas –, e retorna ao teatro, desta vez ao Teatro do Oprimido. Um fio circular que passa ainda pela contação de histórias, o bordado, as experimentações corporais, a educação e a capoeira.

Neste artigo tenho o propósito de fazer uma aproximação de áreas não muito ativas em suas conexões: a etnologia e o teatro. Mais especificamente o Teatro do Oprimido, criado em torno de Augusto Boal. Esta aproximação se fará a partir da ideia de Els Lagrou (2011) de “arte das sociedades contra o Estado”. Proponho aqui, portanto, que as estéticas indígenas e a “estética do oprimido” se encontram em suas políticas “contra o Estado”.

A ideia de “arte contra o Estado” vem do clássico conceito de Pierre Clastres (2003) de “sociedades contra o Estado”. Ele argumenta que as sociedades indígenas não seriam caracterizadas pela *ausência* do Estado, mas pela *recusa* da instalação do Estado. Como uma crítica à visão evolucionista dos povos indígenas, Clastres propõe que o Estado não lhes falta, e que os povos indígenas marcam um posicionamento político afirmativo em afastá-lo.

Elas pressentiram muito cedo que a transcendência do poder encerra para o grupo um risco mortal, que o princípio de uma autoridade exterior e criadora de sua própria legalidade é uma contestação da própria cultura; foi a intuição dessa ameaça que determinou a profundidade de sua filosofia política. (...) as sociedades indígenas souberam inventar um meio de neutralizar a virulência da autoridade política. Elas escolheram ser elas mesmas as fundadoras, mas de modo a não deixarem aparecer o poder senão como negatividade controlada: elas o instituem segundo sua essência (a negação da cultura), mas justamente para lhe negarem toda potência efetiva. De modo que a apresentação do poder, tal como ele é, se oferece a essas sociedades como o próprio meio de anulá-lo (CLASTRES, 2003, p. 61).

Veremos aqui, portanto, a partir do tratamento das estéticas indígenas e da “estética do oprimido”, como ambas, em seus contextos e especificidades, desenvolvem mecanismos políticos de negação do Estado. Estado visto aqui não apenas como o centro político institucional, mas como toda centralização catalizadora de autoritarismos e estabilização, do pensamento, dos corpos e das relações.

Levi Strauss, ao tratar do “pensamento selvagem”, irá nos alertar que não está se referindo ao pensamento “dos selvagens” mas ao “pensamento em estado selvagem, diferente do cultivado ou domesticado com vistas a obter um rendimento” (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 245).

Este pensamento, então, não seria exclusivo das sociedades extramodernas, mas na própria sociedade moderna podemos encontrá-lo. Segundo Levi-Strauss, a arte seria o principal lugar em que esta sociedade o exercita.

Ele vai dizer ainda que a diferença entre os pensamentos “selvagens” e “domesticados” não seria que um é científico e outro mágico ou não científico, mas o fato de que usariam de estratégias diferentes:

É que existem dois modos diferentes de pensamento científico, um e outro funções, não certamente estádios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento científico – um aproximadamente ajustado ao da percepção e ao da imaginação, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 30).

A prática que utiliza meios sensíveis para conhecer e pensar o mundo ele chama de “ciência do concreto”, pois parte da “exploração especulativa do mundo sensível” (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 31). Esta ciência se faz a partir dos sentidos corporais e

das relações entre corpos. A classificação do mundo e os remédios, por exemplo, são fruto de pesquisas que levam em consideração o odor, paladar, forma, hábitos e características dos seres.

Este pensamento pressupõe, portanto, a interação entre o corpo do pesquisador e seu ambiente. O pesquisador tem que ter seu corpo sensível ao mundo à sua volta para poder conhecê-lo. O que seria o inverso de nosso ideal de conhecimento, através do qual, desde Platão, somos advertidos a não confiarmos em nossas percepções corporais.

Este mundo platônico em que vivemos fez um grande percurso filosófico e científico, passando por Descartes, pelo Iluminismo e pelo progresso positivista, construindo uma relação com a natureza bem diversa do “pensamento selvagem”. Neste percurso foi criada a ideia de natureza como algo que se distingue da cultura. Sendo ela um campo a ser subjugado pelos humanos através de suas culturas.

Neste percurso foi criada uma ontologia baseada na unicidade da natureza humana, que teria sua diferenciação a partir das formas culturais (multiculturalismo).

Este pensamento, que nos parece óbvio e universal, foi marcado em sua especificidade por Eduardo Viveiros de Castro ao notar que em diversas etnografias sobre os povos indígenas havia uma ideia diferente: a humanidade (ou seja, a cultura) seria compartilhada por várias espécies e o que os diferenciaria seria a multiplicidade de naturezas:

(...) os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma es-

sência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351).

Vemos, portanto, um tipo de pensamento diferente e até mesmo oposto ao ocidental, pois aqui temos que os indígenas pressupõem um multinaturalismo e um monoculturalismo, enquanto nós vivemos sob a ideia de que há uma só natureza e a diferenciação entre os humanos se daria através da variedade de culturas.

O perspectivismo, como Viveiros de Castro chamou esta ontologia, nos abre à possibilidade de escaparmos de uma visão única e hierárquica da relação entre natureza e cultura, entre sujeito e objeto, entre corporalidade e “espírito”. Ele nos conta que a perspectiva está no corpo do animal, está no corpo. E isso se contrapõe ao nosso pensamento de uma perspectiva situada no espírito mente, chamada de cultura, base da ideia de multiculturalismo.

O corpo como locus da percepção seria, portanto, a matéria da transformação e da educação.

Por isso a ênfase nos métodos de fabricação continua do corpo (VIVEIROS DE CASTRO, 1979), a concepção de parentesco como processo de assemelha-mento ativo dos indivíduos (GOW 1989, 1991a) pela partilha de fluidos corporais, sexuais e alimentares – e não como herança passiva de uma essência substancial –, a teoria da memória que inscreve está na “carne” (VIVEIROS DE CASTRO, 1992a: 201-07), e mais geralmente uma teoria do conhecimento que o situa no corpo (MCCALLUM, 1996). A *bildung* ameríndia incide sobre o corpo antes que sobre o espírito: não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.390).

A construção do corpo é, portanto, a construção do *espírito*, da *pessoa* indígena. Uma das principais práticas de “fazer corpo” para os indígenas é

através dos grafismos. Estes grafismos são pintados em interação *com* a superfície corporal, são agenciamentos corpo-desenho. O que os diferencia de nossos desenhos e artes plásticas, que são caracterizados por estarem *sobre* uma superfície, seja um papel, um quadro, ou mesmo um corpo (tão comum nas tatuagens que vemos pelas ruas). Sua função, então, seria menos a de representar o mundo *sobre* estes corpos do que produzir corpos.

A inscrição gráfica indígena seria, neste sentido, oposta à inscrição gráfica ocidental por excelência, a escrita, pois esta última inscreve-se em uma superfície deslocada dos corpos e ainda é utilizada para dizer *sobre* o mundo. Para os indígenas, os grafismos são feitos diretamente *com* os corpos, com o intuito de produzir a subjetividade destes corpos.

Os grafismos-escrita das “sociedades com Estado”, além de estarem deslocados do mundo, serviriam à implantação e manutenção das leis gerais e hierarquias entre classes. Enquanto:

A lei da sociedade contra o estado, dos povos territoriais não se inscreve em papel ou pedra através da escrita, inscreve-se no corpo, onde a dor sentida será lembrada graças a marca, a cicatriz que diz “tu não és menos importante nem mais importante que ninguém” (Clastres, 2003, p.203). A marca indelével deixada no corpo, que pode ser também uma tatuagem ou uma perfuração de orelha ou nariz, ajuda na criação de um tipo de corpo que pertence a um nós. (LAGROU, 2011, p. 753)

O rito de passagem em que os jovens recebem as marcas produzem seus “corpos pensantes”. Esses corpos pensam *com* o mundo, e não *sobre* o mundo, modo como foi estruturado o pensamento moderno. Segundo Lagrou, entre os Kaxinawa (Huni kuin) o desenho corporal faz a mediação entre o mundo interior e o exterior, “controlando a permeabilidade da pele” (LAGROU, 2011, p.757) como uma tela ou rede. Também os desenhos feitos remetem aos “outros”, aos “inimigos” e aos animais predadores. “O canto e o desenho exploram,

ambos, a possibilidade de troca de pontos de vista entre o corpo do eu e do outro” (LAGROU, 2011, p. 760).

Os desenhos agiriam no sentido de conter e deixar passar fluxos entre o exterior e o interior. Esta prática permite a regulação da relação com o outro e com a diferença, prescindindo do Estado, da identidade e da estabilização. Os fluxos podem passar, mas sua intensidade se depara com “uma técnica estética que visa impedir a erupção de sua exterioridade excessiva. A estética ritual e cotidiana, consiste exatamente nesta integração construtiva e dosada de agências inimigas e predatórias.” (LAGROU, 2011, p. 761).

Além dessas características, a autora ressalta ainda o fato de as expressões gráficas indígenas serem geralmente desenhos abstratos em que figura e fundo se confundem, que apontam para uma “intensa relação entre os mundos visíveis e invisíveis” (LAGROU, 2011, p. 756), e também para a composição entre superfície e desenho. Uma arte *com* o mundo, e não *sobre* ele como é característica do ocidente colonizador.

Assim, não identificamos desenhos fixos. Eles estão sempre em movimento, pois não conseguimos fixar o olhar em um só dos momentos figura ou fundo. Isso permite que esses corpos possam se abrir às transformações. Um corpo tem a possibilidade de, ao ser afetado e produzido, transformar-se e, com isso, transformar a perspectiva do sujeito (como já vimos com Viveiros de Castro). “no traço bidimensional do grafismo os indígenas produzem peles” (LAGROU, 2011, p. 770).

O grafismo indígena, enfim, seria um desenho que atua, que faz corpos, que “vai com eles” (Levi-Strauss, 1989), que se compõe com eles. Contrastando não apenas com a escrita que aparece com a instauração do Estado, mas também com a arte feita em sociedades (a favor do) Estado. Nesta última, a arte se desloca dos corpos e do mundo, se coloca como *representação* destes, uma instância com legitimidade para representá-los, que pode “falar por eles”.

Tratamos até aqui da relação entre política e estética entre os povos indígenas, que, como dissemos, caracteriza-se em se manter fora do raio de captura do Estado, como centro de poder, hierarquização e estabilização dos fluxos. Veremos agora, como dentro da sociedade moderna pode existir uma arte, uma estética e um teatro “selvagem”, “contra o estado”.

O “pensamento selvagem” da “estética do oprimido”

O método do Teatro do Oprimido construído a partir de Augusto Boal é um movimento que vai além da ideia de fazer teatro que tradicionalmente temos, a da *representação*. Um teatro que extrapola os palcos, à maneira das expressões rituais que encontramos nas variadas sociedades humanas, seja entre os povos extramodernos, como é o caso dos indígenas de que estamos tratando neste artigo, como também dos gregos antes da estabilização do seu teatro aristocrático. Boal se refere a este “Teatro” assim: “era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar.” (BOAL, 2019, p. 11).

Mas esse teatro começou a se transformar, seguindo o movimento de hierarquização e estabilização do Estado aristocrático grego: “Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo.” (BOAL, 2019, p. 11).

Essa transformação é caracterizada pelo surgimento de uma figura emblemática: o herói, o protagonista, uma pessoa em destaque sobre o restante do Coro.

Como explica Arnold Hauser, no começo, o teatro era o Coro, a massa, o povo. Esse era o verdadeiro protagonista. Quando Thespis inventou o prota-

gonista, esse invento significou uma rebeldia, uma transgressão. Bem cedo, porém, esse invento foi neutralizado, e o que era improvisação livre passou a ser texto descrito e pré-censurado. O protagonista aristocratizou o teatro, que antes existia em suas formas populares de manifestações massivas, desfiles, festas etc. O diálogo Protagonista-Coro era claramente o reflexo do diálogo Aristocrata-Povo. (...) O herói trágico surge quando o Estado começa a utilizar o teatro para fins políticos de coerção do povo. (BOAL, 2019, p. 56)

Esse modelo de teatro se perpetuou como teatro “do Estado”, “com o Estado”, seja ele representando a aristocracia grega ou, posteriormente, a burguesia capitalista. O teatro dos opressores, doravante chamado apenas de Teatro. Teatro universal, teatro hegemônico, expressão artística valorizada e utilizada como signo de status social, símbolo de pessoas “com cultura”.

Aqueles outros, citados anteriormente, que fazem seus rituais igualitários, sem separação entre protagonista e povo, entre espectador e ator, passaram a ser tratados como pessoas “sem cultura”. Sendo suas manifestações rituais menosprezadas e tratadas como sinal de inferioridade. E muitas vezes marginalizadas e criminalizadas como as manifestações culturais de origem africanas e indígenas.

O Teatro do Oprimido, então, foi criado em contraposição ao teatro hegemônico, ao teatro dos opressores como:

... um método estético que – a partir de produções artísticas e da promoção do diálogo social e através de ações sociais, concretas e continuadas, geradas pela associação solidária entre grupos de oprimidos e oprimidas – visa contribuir para a transformação de realidades injustas (SANTOS, 2016, p. 52).

É interessante, como nos conta Barbara Santos (2016), o percurso feito por Boal na construção do método estético do Teatro do Oprimido. Exilado no Peru em 1973, Boal trabalhou em um projeto

de alfabetização multiétnico e multilinguístico de indígenas e não indígenas. Neste projeto desenvolveu o Teatro-imagem, em que, através de técnicas de linguagem não verbal (pois participavam pessoas falantes de muitas línguas diferentes), tratava de questões e problemas relativos àquelas pessoas.

Desse processo inicial foi que passou a se constituir o Teatro Fórum, uma das principais práticas do Teatro do Oprimido. Boal trabalhou principalmente com grupos de mulheres campesinas (no caso do Peru, provavelmente de maioria indígena), onde elas contavam histórias sobre suas vidas, que eram encenadas por atores, para que depois elas pudessem conversar sobre seus problemas e sugerir soluções. Em um desses encontros, uma mulher quis ela mesma mostrar na encenação como resolveria a questão e subiu ao palco (SANTOS, 2016).

Nesse momento uma linha foi ultrapassada, a linha que separava as mulheres de seus opressores (no caso a cena era sobre a relação entre uma mulher e seu marido), a linha que separava os indígenas e seus rituais comunitários dos não indígenas e seus teatros excludentes, a linha riscada lá na Grécia entre herói e Coro, entre aristocratas e povo.

A partir dessa experiência comunitária, o Teatro do Oprimido foi desenvolvendo técnicas diversas de acordo com os contextos que se apresentavam. Sempre com o compromisso com os oprimidos em sua diversidade, o Teatro do Oprimido e seus integrantes foram criando técnicas de elaboração e valorização de estéticas não hegemônicas, referenciadas nas populações locais. Técnicas de descolonização dos corpos e estéticas. Técnicas de desabituação e destruição da “estética anestésica” inculcada pelos opressores.

No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de analfabetizarem o conjunto das populações, controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), as imagens (fotos, cinema, televisão...), o som (rádios, CDs, shows musicais...), monopolizando esses canais, produzindo uma estética anestésica

– contradição em termos! – conquistam o cérebro dos cidadãos para esterilizá-lo e programá-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade. Mente erma, árida, incapaz de inventar – terra adubada com sal! (BOAL, 2008, p. 17).

A estética do oprimido, então, propõe exercícios que estimulem a prática do que Boal chama de “pensamento sensível”, pois o pensamento para o qual estamos constantemente sendo formatados é anestesiado e direcionado pela estética do opressor, com seus sons, imagens e sentidos. A estética do oprimido tem como objetivo “reconquistar a palavra, a imagem e o som” (BOAL, 2008, p. 40).

É necessário, nesse sentido, dois movimentos. O primeiro é romper a hierarquia que serve ao opressor entre “pensamento simbólico” e “pensamento sensível”. Sendo o primeiro colocado como pensamento “real”, e o segundo não sendo visto como pensamento.

Trazer de volta o pensamento sensível aos oprimidos seria, não apenas valorizar e retomar formas de pensamento que foram colonizadas, baseadas no pensamento sensível, mas também estar alerta a como o opressor utiliza desse pensamento, principalmente através das mídias como forma de perpetuar seu poder.

Assim, praticar as palavras, mas também as imagens, sons e toda a percepção corporal, é essencial para que os oprimidos deixem o lugar de objeto que lhes foi imposto para retomar o lugar de sujeito. Sujeito formador tanto de pensamento simbólico quanto sensível. Sujeito livre dos códigos controlados pelo opressor e dados como únicos possíveis. Surge daí a possibilidade de multiplicação dos pensamentos, das perspectivas e das possibilidades de vida.

Neste percurso criativo, o sujeito se desloca da posição de mero consumidor das produções alheias e assume o desafio de também ocupar o espaço de produtor. As representações que produz revelam e refletem tanto a descoberta de poten-

cialidades criativas quanto a experimentação de processos reflexivos. Trata-se de um deslocamento radical no sentido de posicionar-se diante do real (SANTOS, 2016, p.301).

As estéticas contra o Estado

Chama a atenção aqui, ao tratar das estéticas indígenas e do Teatro do Oprimido como artes contra o Estado, principalmente duas características existentes em ambas as formas de arte: o pensamento sensível-corporal e a possibilidade de mudança de ponto de vista.

O pensamento sensível da estética do oprimido e o pensamento concreto selvagem vão contra o pensamento de Estado construído na ocidentalidade por colocarem a relação entre corpos na centralidade do pensar. Seja a tradição da “ciência do concreto” que utiliza os sentidos corporais como fonte de conhecimento, seja a reaproximação dos corpos colonizados capitalísticos de seu pensamento corporal como forma de se reposicionar na luta política, ambos vão contra o Estado.

O Estado é a transcendência. Da cultura sobre a natureza, dos opressores sobre os oprimidos, da escrita sobre o grafismo, da mente sobre os corpos. Vemos, tanto entre os manejos políticos contados por Clastres para manter o Estado longe das sociedades indígenas, quanto entre os exercícios do Teatro do Oprimido, técnicas contra o Estado que partem da afirmação do corpo e do pensamento corporal.

Um dos modos da transcendência é a *representação*. O pensamento de Estado é aquele presente na representação teatral que Boal nos conta sobre o teatro grego, que é subvertida pelo Teatro do Oprimido ao romper a barreira entre ator e representado, entre plateia e palco.

O Teatro do Oprimido se baseia na troca de perspectiva, de pontos de vista. No Teatro Fórum pessoas saem da plateia e assumem o lugar do ator, enquanto o ator sai do palco e passa a assistir ao encaminhamento que a pessoa dará ao entrar no

palco. Nas sociedades indígenas, o pajé ou as pessoas em estados alterados pode tomar a perspectiva (ou seja, o corpo) de onças ou sucuris, vestindo suas “roupas” e assim assumindo suas capacidades e modos. Em ambos os casos não existe representação, mas uma ação eficiente, que leva a uma transformação.

Não afirmo aqui que se trata da mesma coisa, do mesmo fenômeno, pois o Teatro do Oprimido não está assentado sobre a ontologia indígena. Ele surge e se desenvolve em uma ambiência urbana periférica. Entretanto, é bom trazermos à memória o percurso histórico do Teatro do Oprimido que tem sua origem entre os camponeses indígenas no Peru e, posteriormente, no Brasil, entre as populações periféricas majoritariamente descendentes de povos africanos e indígenas.

Entretanto, colocar lado a lado as estéticas indígenas e a Estética do Oprimido nos possibilita vislumbrarmos perspectivas, entrelaçamentos e potências contra o Estado que estão nas artes “selvagens”, seja nas estéticas indígenas “selvagens”, seja nas artes “selvagens” urbanas e contemporâneas.

Referências

- BOAL, A. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008, 256p.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019, 232p.
- CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 280p.
- LAGROU, E. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? **Revista de Antropologia**, v. 54, n. 2, 2011, p.747-777.
- LEVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989, 323p.
- SANTOS, B. **Teatro do Oprimido: raízes e asas: uma teoria da práxis**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016, 532p.
- SANTOS, B. **Percursos estéticos: imagem, som, ritmo, palavra. Abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido**. São Paulo: Padê Editorial, 2018, 240p.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002, 552p.